MIESIĘCZNIK GRAFICZNY

NUMER 1. STYCZEŃ. MDCXXXVIII

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA BIBLIOFILÓW POLSKICH
I DRUKARNI MARIANA DRABCZYŃSKIEGO
W WARSZAWIE

PRENUMERATA ROCZNIE (10 ZESZ.) 12 ZŁ.
ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI
DRUKARNIA M. DRABCZYŃSKIEGO
UL. SIENNA 33 TEL. 3-07-21 WARSZAWA
CENA ZESZ. 1.50 ZŁ.

MIESIĘCZNIK GRAFICZNY

WYDAWNICTWO
TOWARZYSTWA
BIBLIOFILÓW
POLSKICH
W WARSZAWIE
I DRUKARNI
M. DRABCZYŃSKIEGO

ROK 2. WARSZAWA 1938

ZESZYT PIERWSZY
MIESIĘCZNIKA GRAFICZNEGO
JAKO PIERWSZEGO PERIODYCZNEGO
ORGANU TOWARZYSTWA BIBLIOFILÓW
POLSKICH W WARSZAWIE

UKAZAŁ SIĘ

W 360 ROCZNICĘ WYDRUKOWANIA
PIERWSZEJ W WARSZAWIE KSIĄŻKI
PRZEZ MIKOŁAJA SZARFFENBERGERA

A MIANOWICIE

ODPRAWY POSŁÓW GRECKICH
JANA KOCHANOWSKIEGO

CZASOPISMO POŚWIĘCONE
ZAGADNIENIOM BIBLIOFILSTWA, DRUKARSTWA ORAZ
GRAFIKI, Z PUNKTU WIDZENIA HISTORII, ESTETYKI
A TAKŻE TECHNIKI

REDAGUJĄ
STANISŁAW PIOTR KOCZOROWSKI
TADEUSZ CIEŚLEWSKI JUNIOR
MARIAN DRABCZYŃSKI.

MIESIĘCZNIK GRAFICZNY

NR. 1 (4) STYCZEŃ 1938 R.

Na horyzoncie bibliofilstwa polskiego zrobiło się ciemno i głucho. Zorganizowana działalność polskich miłośników książki, rozpoczęta założeniem Towarzystwa Bibliofilów Polskich w Warszawie (26.4.1921), spowodowała powstanie dziesięciu dalszych zrzeszeń, kultowi książki poświęconych: w Krakowie (6.11.1922), Poznaniu (5.2.1923), Zamościu (5.1923), Paryżu (22.3.1924), Lwowie (25.1.1925), Toruniu (17.3.1926), Wilnie (4.1926), Lublinie (18.6.1926), Łodzi (8.4.1927) i Kaliszu (29.9.1927), oraz Naczelnej Rady Bibliofilskiej w Warszawie (30.6.1925), a także zwołanie czterech zjazdów bibliofilskich: w Krakowie (6.1925), Warszawie (11.1926), Lwowie (6.1928) i Poznaniu (5.1929); data ostatniego zjazdu jest datą przełomową: w owym roku 1929 (jest to jednocześnie początek t. zw. kryzysu) zaczął się gwałtowny schyłek, a wreszcie i zupełny zastój w dziedzinie, której rozwój zapowiadał się tak świetnie.

A był okres, kiedy polskie miłośnictwo książki miało aż dwa własne organy periodyczne: „Exlibris", którego do roku 1927 wyszło 7 zeszytów, i „Silva Rerum", miesięcznik, który przetrwał lat blisko 7 (1925—1931). Od lat siedmiu zaś bibliofilstwo polskie nie ma własnego organu, jeśli nie liczyć jedynego zeszytu „Bibliofila Polskiego", wydanego pod redakcją Jana Lorentowicza w r. 1933, oraz próby antykwariatu K. Fiszlera, który ogłosił kilka zeszytów czasopisma „Szpargały", przekształconego wkrótce na zwykły katalog antykwarski.

Miłośnicy i badacze książki żyją dziś w Polsce w zupełnym rozproszeniu; pozbawieni własnego organu, prace sprawom książki poświęcone (o ile w ogóle je piszą) zmuszeni są lokować po rozmaitych czasopismach ogólnych, czy naukowych. Podwójne to rozproszenie wzmaga rozstrój bibliofilstwa polskiego, któremu należy co rychlej zapobiec.

MIESIĘCZNIK GRAFICZNY z numerem niniejszym staje się organem Towarzystwa Bibliofilów Polskich w Warszawie, a pośrednio i wszystkich miłośników i badaczów książki w Polsce. „Miesięcznik Graficzny" odtąd wychodzić będzie pod kierownictwem Komitetu Redakcyjnego w następującym składzie:

Stanisław Piotr Koczorowski, prezes Towarzystwa Bibliofilów Polskich, Tadeusz Cieślewski syn, prezes „Rytu" oraz „Czerni i Bieli", i Marian Drabczyński, założyciel i pierwszy redaktor „Miesięcznika" oraz fachowy drukarz.

Łamy „Miesięcznika Graficznego" poświęcone będą wszelkim zagadnieniom z życiem książki związanym: historia, teoria, estetyka i technika — druku, ryciny, czcionki, papieru, oprawy, farb drukarskich; zagadnienia zbieractwa, bibliografii, księgarstwa; monografie drukarzy, rytowników, wydawców, zbieraczy i działaczów bibliofilskich, i t. p. Redakcja prosi wszystkich, kto ma coś ważnego i ciekawego do powiedzenia w sprawach książki i jej miłośnictwa, a komu jej dobro, piękno i przyszłość leżą na sercu, o nadsyłanie rękopisów swych prac pod adresem redakcji. Od dobrej woli współpracowników zależy byt moralny i dalszy rozwój naszego pisma.

Rozwój materialny „Miesięcznika" zależy całkowicie od członków Towarzystwa, którego jest organem. Miesięcznik będzie bezpłatnie rozsyłany członkom w okresie, za który opłacą składkę członkowską (wpisowe zł. 5, składka roczna zł. 12).

Niechże więc wszyscy miłośnicy i badacze książki poprą w miarę sił i chęci swoich przedsięwzięcie nasze, — a może już w r. 1938 będziemy świadkami odrodzenia bibliofilstwa polskiego.

K O M I T E T   R E D A K C Y J N Y

DRUKARSKIE TRADYCJE WARSZAWY

NAPISAŁ STANISŁAW PIOTR KOCZOROWSKI

Odpráwá Posłow Graeckich. Jana Kochanowskiego. Podána ná Theátrum przed Krolem Jego Mśćią y Krolową Jey Mśćią / w Jázdowie nád Wárszáwą. Dniá dwunastego Styczniá / Roku Páńskiego. M. D. LXXVIII. Ná Feśćie v Jego Mśći Páná Podkánclerzego Koronnego. W Wárszáwie / M. D. LXXVIII. (Obacz podobiznę karty tytułowej na stronicy 8).

Taki jest tytuł pierwszego druku, odbitego w Warszawie przez wędrownego drukarza krakowskiego, Mikołaja Szarffenbergera; wykonał on w latach następnych: 1579, 1580, 1581 jeszcze cztery druki w Warszawie; z nich dwa są dziełami Kochanowskiego. Tym sposobem drukarstwo warszawskie rozpoczyna swe dzieje od dwuch świetnych nazwisk: Jana Kochanowskiego i Szarffenbergera, wielkiego poety i członka wielkiej rodziny drukarskiej.

W roku bieżącym więc upływa lat trzysta sześćdziesiąt od początków drukarstwa w Warszawie. Zatrzymajmy się na chwilę, zastanówmy się nad tym, co wiemy o dziejach drukarstwa warszawskiego. Wiemy — niestety — bardzo niewiele: wzmianki u Jana Daniela Hoffmana („De typographiis earumque initiis et incrementis in Regno Poloniae et M. D. Lithuanie", Gdańsk 1740), obszerniejsze i dość chaotyczne wiadomości u Joachima Lelewela („Bibliograficznych ksiąg dwoje", Wilno 1823-1826), oraz Jerzego Samuela Bandtkie („Historia drukarń w Królestwie Polskiem i W. K. Litewskiem", Kraków 1826), — oto niemal wszystko, co mamy do zanotowania w literaturze naukowej.

Pierwszymi pracami o charakterze monograficznym, opartymi na studiach archiwalnych, są: Stanisława Lisowskiego „Wiadomość historyczna o księgarniach i drukarniach warszawskich od najdawniejszych czasów aż do r. 1793, czerpana z akt dawnych" („Biblioteka Warszawska", 1851, tom III, i odbitka) oraz świetna rozprawa Adolfa Pawińskiego: „Michał Gröll, obrazek na tle epoki stanisławowskiej, z dodatkiem spisu wydawnictw Grölla, ułożonego przez Zygmunta Wolskiego" (Kraków 1896), która jest pierwszą monografią o drukarzu warszawskim. Dopiero w trzydzieści lat po książce Pawińskiego, z okazji II Zjazdu biblio-

filów polskich, odbytego w Warszawie w r. 1926, Towarzystwo Bibliofilów Polskich w Warszawie urządziło wystawę pod nazwą: „300 lat drukarstwa warszawskiego, 1578-1877", opracowaną przez Jana Michalskiego, a będącą pierwszym pobieżnym obrazem tego drukarstwa.

Jak widzimy, dla historii drukarstwa w stolicy naszej zrobiono dotychczas niewiele i właściwie wszystko jest jeszcze do zrobienia. Dotyczy to zresztą nietylko dziejów drukarstwa; życie kulturalne Warszawy w czasach minionych, jej dorobek i zasługi w pomnażaniu kultury narodowej są dotychczas „Kopciuszkiem" historyków naszych; dotyczy to wszystkich niemal dziedzin twórczości artystycznej Warszawy, podczas gdy np. Kraków może się poszczycić ogromną literaturą w tym zakresie. Tymczasem rola Warszawy w kulturze polskiej, szczególniej w XVIII i XIX wieku, była ogromna i znaczenie jej wzrasta nieustannie już od początków bieżącego stulecia. Pochłonięta tworzeniem żywej historii, walkami z najeźdźcą, rozbudową przemysłu i bogactwa narodowego, nie miała czasu na oglądanie się wstecz i obliczanie swojego dorobku. Dziś to powinno się zmienić i zaczyna powoli zmieniać się na lepsze: dla architektury warszawskiej zrobiono już niemało, malarstwo warszawskie znalazło już w osobie Jerzego Sienkiewicza swojego odkrywcę, wiadomo nam o pracach Tadeusza Cieślewskiego syna nad dziejami drzeworytnictwa w Warszawie. Trzeba, żeby badania historyczne objęły wszystkie inne dziedziny twórczego życia Warszawy, a wśród nich tak ważną i niesłusznie zapomnianą, a nawet lekceważoną poprostu dziedzinę, jaką jest historia drukarń warszawskich, która czeka na swą monografię ogólną i na szereg monografij poszczególnych wielkich drukarzy Warszawy. Dziś, gdy wszystkie archiwa stolicy niepodległego państwa stoją otworem dla chętnych badaczów, gdy możnaby liczyć na życzliwe poparcie zarówno M. W. R. i O. P., jak i Zarządu Miejskiego, niema właściwie przeszkód do pracy: jest warsztat, są środki, brak tylko fachowych pracowników.

A jest co badać, jest nad czym popracować. Wiek XVII nie ma się czym wprawdzie tak bardzo poszczycić: po pierwszych drukach Szarffenbergera z lat 1578 — 1581 czekać musimy do roku 1624, w którym Jan Rossowski występuje, jako pierwszy stały drukarz warszawski, pochodzący — zdaje się — z Poznania. Niemal jednocześnie, lub wkrótce po nim, występują: Jan Trelpiński, który drukował konstytucje sejmowe, i najznakomitszy z drukarzy warszawskich XVII-go wieku, Piotr Elert, typograf królewski, u którego wyszedł Madalińskiego „Inwentarz Konstytucyj Koronnych". Dopiero pod koniec tego wieku rozpoczynają działalność: Karol Ferdynand Schreiber, dziedzic drukarni i przywilejów Elertowych, wreszcie znakomita i wielce zasłużona Drukarnia OO. Pijarów, której działalność przeciągnęła się niemal do połowy XIX-go wieku i której należałaby się monografia osobna.

Drukarnia Pijarów przenosi nas w wiek XVIII, w którym przedewszystkim zasłużyła się wydaniem „Praw, Konstytucyj i Przywilejów Królestwa Polskiego i W. X. Litewskiego", starannością druku, poprawnością tekstów, oraz dobrocią papieru. Rywalizowała z nią drukarnia Kolegium OO. Jezuitów, z której wycho-

dziły dzieła Załuskiego i Bohomolca. Zupełnie wyjątkowym zjawiskiem był w XVIII-ym wieku Wawrzyniec Mitzler de Koloff, lekarz, muzyk, literat i drukarz, który ogłosił cztery tomy wielkiego zbioru kronikarzy polskich, drukował „Acta Litteraria Regni Poloniae", oraz „Monitora"; on również zasługuje i czeka poprostu na szczegółową monografię. Najznakomitszym z drukarzy polskich XVIII-go wieku był Michał Gröll, który w Marywilu, „pod znakiem poetów narodowych", drukował poezje, utwory dramatyczne, czasopisma („Zabawy Przyjemne i Pożyteczne"), na francuski sposób, w pięknych formatach, szlachetną czcionką, z kopersztychami i rycinami na drzewie. Obok Grölla chlubnie, chociaż w mniejszym zakresie, działa Piotr Dufour. Okres Sejmu Wielkiego i ostatnich lat upadającej Rzeczypospolitej był jednocześnie okresem świetnego rozwoju drukarstwa warszawskiego: Drukarnia Nadworna, Drukarnia Wolna (Jana Potockiego), Drukarnia Piotra Zawadzkiego, Korpusu Kadetów — mogą pochlubić się świetnymi wytworami. Niezmiernie bujne czasopiśmiennictwo warszawskie XVIII-go wieku może zainteresować nas poszukiwaniem formatu i układu czasopisma.

Upadek państwa polskiego wpłynął, ale na krótko, na obniżenie się poziomu drukarstwa warszawskiego, gdyż bezpośrednie tradycje świetnego okresu osiemnastowiecznego przetrwały: drukarnię po Gröllu odziedziczył J. C. Ragoczy, drukarnię Dufoura — Tomasz Le Brun; Pijarzy działali nadal i u nich właśnie wyszło pierwsze wydanie „Słownika języka polskiego" S. B. Lindego (1807). W samych początkach wieku występuje wybitny drukarz i wydawca Tomasz Mostowski, u którego wyszedł wybór pisarzów polskich, piękną czcionką i kopersztychami zdobny. Niezmiernie ciekawa jest działalność Aleksandra hr. Chodkiewicza, założyciela pierwszej litografii w Polsce i właściciela drukarni.

Z powstaniem Królestwa Kongresowego drukarstwo warszawskie ożywiło się i osiągnęło wysoki poziom rozwoju. Drukarnia Rządowa, z której wyszła „Historia literatury polskiej" F. Bentkowskiego, powstała jeszcze za Księstwa Warszawskiego. Obok niej wymienić należy drukarnie Zawadzkiego i Węckiego, Gałęzowskiego, Brunona hr. Kicińskiego.

Najznakomitszymi przecież drukarniami z okresu przed powstaniem listopadowym są: wielka, na europejską skalę rozbudowana drukarnia Natana Glücksberga, posiadająca świetne maszyny, znakomite czcionki, ale grzesząca nadzwyczaj niechlujną korektą, oraz bardziej zasłużona i wartościowa, chociaż o mniejszych rozmiarach, drukarnia Banku Polskiego, której wytwory odznaczają się wysokim smakiem artystycznym i której działalność zasługuje na szczegółowe opracowanie i zinwentaryzowanie.

W okresie międzypowstaniowym pojawia się nowa, potężna firma drukarska Samuela Orgelbranda; firma ta, której działalność sięga naszych niemal czasów, położyła ogromne zasługi dla drukarstwa warszawskiego; z niej wyszły: Sobieszczańskiego „Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce" (1847-9), Wójcickiego „Cmentarz Powązkowski" (1855-8), Skimborowicza i Gersona „Willanów" (1877), a wreszcie, u „S. Orgelbranda Synów" — Miriamowa „Chimera"!

W tym samym okresie możemy zanotować drukarnię Stanisława Strąbskiego, mającą wysokie aspiracje artystyczne; znakomitą drukarnię Jana Ungra, z której wyszły wspaniałe „Wzory sztuki średniowiecznej” Przeździeckiego i Rastawieckiego (1853-60) i która, po r. 1863-cim, świetnie drukowała „Tygodnik Ilustrowany” z pięknie odbitymi drzeworytami, oraz długą serię znakomitych kalendarzy; następnie drukarnię J. Jaworskiego, która podobnież celowała drukiem drzeworytów i słynnymi kalendarzami, — wreszcie Aleksandra Ginsa.

Po powstaniu styczniowym wystąpiła nowa i wielce zasłużona drukarnia S. Lewentala, której drukiem i nakładem wychodziły niezrównane „Kłosy”, przepyszny pomnik drzeworytnictwa warszawskiego, oraz Album Matejki, Biblioteka Najcelniejszych Utworów i wiele innych.

Wreszcie, z czynnych w wieku XX-tym, a dziś już nieistniejących drukarń warszawskich, wymienić należy prawdziwie twórczą, stojącą na najwyższym poziomie artystycznym i mającą niezmierne zasługi „Drukarnię Wł. Łazarskiego”.

Ten krótki i bardzo pobieżny przegląd najważniejszych tylko oficyn warszawskich wskazuje, jak bardzo bogata jest przeszłość drukarska Warszawy: ostatnia ćwierć wieku XVIII-go, pierwsze trzy ćwierci wieku XIX-go — są to okresy najświetniejszego jej rozkwitu i żadne inne miasto polskie z nią równać się tu nie może. Niechże więc badacze polscy, miłośnicy Warszawy i miłośnicy pięknej książki zwrócą swą uwagę na tę, tak zaniedbaną dziedzinę — ad maiorem libri polonici gloriam et nitorem.

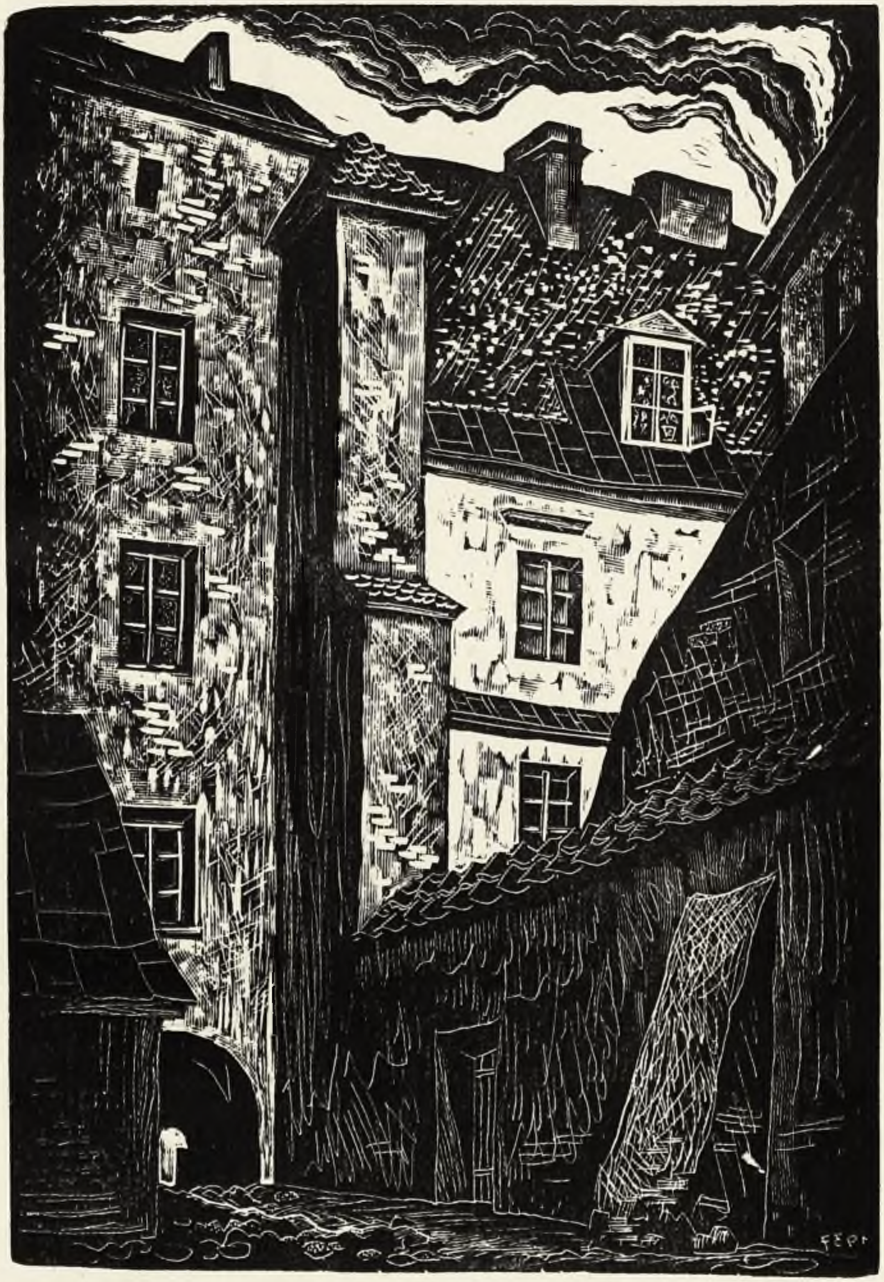
Odpráwá Posłow Graeckich.

IANA KOCHANOVVSKIEGO.

Podána ná Theatrum przed Krolem Jego Mśćią y Krolową Jey Mśćią/ w Jazdowie nád Wárszáwą. Dniá dwunástego Styczniá/ Roku Páńskiego. M. D. L X X Viij.

Ná Fesćie v Jego Mśći Páná Podkánclerzego Koronnego.

W Wárszáwie/ M. D. L X X Viij.



DZIEDZINIEC KAMIENICY BARYCZKÓW W WARSZAWIE

Odb. z klocka oryginalnego

Rys. i ryt. T. Cieślewski syn

Druk. M. Drabczyński

DRZEWORYT IGŁĄ

NAPISAŁ TADEUSZ CIEŚLEWSKI SYN

Brak miejsca nie pozwala krytykom-recenzentom na bardziej wnikliwe rozpatrywania wartości estetycznych rycin, oglądanych na wystawach grafiki. A przecież warto byłoby, w wielu wypadkach, wejrzeć uważniej w to, co zwiemy fakturą drzeworytniczą, i zdać sobie sprawę, dlaczego, a więc „jak" różni się, powiedzmy, Chrostowski od Mrożewskiego, a Cieślewski od Zylberberga, czy Fijałkowska od Krasnodębskiej-Gardowskiej, zaś Manteuffel od Kłopotowskiego.

Mam nadzieję, że na tym miejscu uda się, mnie i innym, szerzej to zagadnienie omówić. Dzisiaj rzucę kilkadziesiąt słów na temat „drzeworytu igłą".

W książeczce mojej o „Drzeworycie w książce, tece i na ścianie" wymieniałem wśród ostrzy metalowych, stanowiących narzędzia drzeworytnika, obok dłutka i rylca także igłę. Jest to ostrze nie pozwalające na nic innego poza *białym śladem,* a więc, jak się nad tym w wymienionej książeczce rozwodzę, *budulcem rasowej graficznie faktury drzeworytniczej.*

Przy pomocy zarówno dłutka jak i rylca można wyciąć w drewnianej powierzchni linię (nie w sensie geometrycznym, ale rysowniczym, graficznym) czarną. Krawczenko nazywa to linią „opracowaną obustronnie". Przy pomocy igły zrobić tego nie można. Igłą można, w klocku drewnianym, żłobić jedynie *linię* (lub *punkt*) *białą.*

Muszę tu zaraz podkreślić różnicę między linią (białą), powstającą na skutek prucia powierzchni klocka rylcem, a linią wyżłobioną, a raczej wydrapaną przy pomocy igły.

Ta pierwsza będzie charakterem swego rytmu odpowiadała liniom ciętym rylcami w metalu (miedzi, cynku, stali), tak zwanym po francusku „belles tailles" klasycznego sztychu (Kupferstich, gravure au burin, miedzioryt, staloryt), ta druga będzie odpowiednikiem, w drzeworytnictwie, linij akwafortowych, typu Rembrandt'owskiego oczywiście.

Linia powstająca z zetknięcia się rylca z drzewem będzie linią raczej płynną, spokojną, apolliniczną, poddaną dyscyplinie intelektu — linią rysowniczą.

Linia powstająca z zetknięcia się z drewnianą powierzchnią igły będzie raczej zygzakiem, zawikliną, kreską, nerwową, splątaną. Będzie to swojego rodzaju autograf seismograficzny temperamentu wzruszeniowego.

Jeżeli tamtą możnaby nazwać klasyczną, to drugą należałoby nazwać romantyczną.

Jeżeli tamta może służyć ekspresjonizmowi formistycznemu, ta — impresyjnemu. Jeżeli tamta była rysownicza — ta jest pisarska (pisarstwo w sensie czynności fizycznej, nie w sensie piśmiennictwa!).

Igła zetknąwszy się z powierzchnią klocka daje następujące zasadnicze rodzaje śladów: a) kropkę, b) centkę, c) linię (prostą, krzywą, łamaną, zygzakowatą, zwikłaną).

Jest to budulec graficzny, nawet bez połączenia ze śladami rylców i dłutek, zawierający duży obręb możliwości efektów estetycznych faktury drzeworytniczej. To znaczy, że można zrobić samą tylko igłą interesującą graficznie rycinę, na dowolny temat (pejzaż, portret, czy co innego) i przy rozmaitych ujęciach (np. światłocieniowym, bryłowatym). Przy czym przez odpowiednie stopniowanie nasycenia różnych partyj ryciny tym budulcem fakturowym kompozycja graficzna nie będzie raziła efektem „rysunku kredą".

Jako budulec fakturowy, wszelkie rodzaje śladów igły mogą służyć zarówno kompozycjom czysto, wyłącznie formalnym, jak i przedmiotowym (fantastycznym i realistycznym), a nawet naturalizmowi. Ze względu też na samowystarczalność estetyczną, należałoby zalegalizować w słowniku wiedzy graficznej definicje tak wykonanej ryciny drzeworytniczej, jako *drzeworyt igłą,* w analogii do drzeworytu dłutkiem (woodcut—Holzschnitt) i drzeworytu rylcem (wood-engraving—Holzstich).

Z punktu widzenia efektów estetycznych, drzeworyt igłą (drapany, w odróżnieniu od żłobionego i rytowanego) będzie przypominał efekty wywołane przez kasowanie czerni rylcem, zwanym wieloostrzowym (franc.: *vélo,* niemieckie: *Tonstichel*), dając fakturę miękką, wibracyjną, znakomicie nadającą się dla impresjonisty i fantasty. Można sobie wyobrazić artystę tak rozmiłowanego w używaniu igły, że aż niechającego inne rodzaje ostrzy drzeworytniczych. Ale poza tą właściwością, igła używana razem z dłutkami i rylcami, jako jeden z instrumentów fakturowej polifonii ksylograficznej, komplikuje smakowitość jej efektów w sposób wybitnie zniewalający. Ile napięcia emocji estetycznej daje przeciwstawienie pełnej czerni gmatwaninie białych torów-śladów igły, ile urozmaicenia i skomplikowania w „laserunkach" igłą na podkładzie operacyj rylcem tonowym! Są to dziedziny uroków faktury fascynujące zapewne w tej samej mierze, (poza emocją twórczą) samego artystę, co miłośnika-znawcę. Są to dziedziny niuansów faktury, stanowiące materiał dla rozważań teoretycznych krytyków i historyków sztuki.

Jestem w posiadaniu małej broszurki na temat analizy statystycznej wierszy Baudelaire'a z punktu widzenia ilościowego użycia słów określających barwy, wonie, dźwięki itd. Coś podobnego może się kiedyś przydarzyć z rycinami któregoś z nas, drzeworytników. Teoretyk sztuki wymierzy i wyważy, ile w rycinach danego artysty jest igły, ile rylca, a ile dłutka. Ile w użyciu igły jest nakłutych punktów, ile zadraśnięć centkami, a ile wydrapanych zygzaków i zawikłań. Ile zadrapań krzy-

wymi, ile łamanymi. Jakie dany artysta efekty osiąga rylcami, a jakie igłą. Czy operowanie tymi efektami jest pedantycznie konsekwentne, czy intuicyjnie dowolne. Wtedy i laik zasmakuje w „odczytywaniu" rycin, nie tylko w powierzchownym lubowaniu się ładnością tematu, ale w znawstwie sposobów technicznych.

Wówczas laik ten zrozumie, że jeżeli malarz, grafik, czy rzeźbiarz sposobami swoich technik artystycznych wyobrażają dajmy na to postać człowieka, to dlatego, że każdego z nich interesuje ta postać jako kształt i barwa „zrobione" z kolorowej farby, czy zespołu miejsc czarnych i białych, albo wypukłych i wklęsłych.

Bo właśnie tym różni się kwiat rzeczywisty, w sensie botanicznym, od kwiatu na obrazie Wyczółkowskiego, że ten pierwszy jest zrobiony z tkanki roślinnej, a ten drugi z barwnego pastelu czy akwareli, albo czarnej kredki litograficznej.

Ba, idźmy dalej. Kwiat, powiedzmy, cyneraria, Wyczółkowskiego z czego innego zrobiony jest, niż kwiat Kędzierskiego, pomimo że, botanicznie biorąc, mają

ten sam temat. I właśnie różnica między Wyczółkowskim a Kędzierskim leży w różnicy sposobów użycia środków technicznych i różnicy rytmów rysowniczych.

I dlatego miłośnik grafiki — znawca nie poprzestaje na stwierdzeniu, że kwiat na drzeworycie Mrożewskiego czy Chrostowskiego jest ładny albo brzydki, ale wniknie, jak różnica efektów estetycznych ich rycin zależna jest od zabiegów technicznych — od różnic fakturalnych. Igła stanowi też w tym sensie, wobec klocka drzeworytniczego, źródło niebylejakich wartości.

Z punktu widzenia drukarskiego rycina igłą na drzewie może przedstawiać zagadnienie ze względu na trudności uniknięcia zalewania przez farbę zbyt płytko wydrapanych linij. I jeżeli drzeworytnik zamierza klocek swój oddać drukarzowi, powinien pamiętać o tym szkopule, przystosowując się w swej pracy do wymagań maszyny drukarskiej przez dostatecznie głębokie drapanie powierzchni drzewa ostrzem igły. W przeciwnym bowiem razie odbitka nie wykaże wielu jego zabiegów rytowniczych, psując oczywiście efekt estetyczny ryciny.

Konieczność głębokiego zanurzania igły w miąższ drzewny jest taka sama w przypadku nasycenia całej kompozycji drzeworytniczej zygzakami i zawiklinami jak i w przypadku luźnego rozmieszczenia białych punktów, kresek i linij w pełni czarnego tła. W tym drugim wypadku konieczność pełnego pokrycia farbą szerokich miejsc płaskich powiększa niebezpieczeństwo zalewania niedość głębokich zadrapań.

Poza tym linie drapane igłą nie mają krawędzi tak pod ostrym kątem wykrojonych, jak pod działaniem ostrego rylca, są one raczej zaokrąglone, gdyż igła wydrapując wgniata, mając jedynie sam koniec ostry, a boki okrągłe. Właśnie to zaokrąglenie wgniecionych brzegów zagłębień ułatwia zalewanie ich farbą, o ile są zbyt płytkie. Ale tylko wtedy.

Jeżeli chodzi o przydatność drzeworytu igłą jako ryciny książkowej, a więc mającej, vis-à-vis kolumny tekstu lub w jej obrębie, stanowić jeden ze składników wizualnych estetycznego waloru książki, to rycina taka moim zdaniem tę przydatność posiada. W tej samej właśnie mierze, co ongiś rycina śrutowa, niedawno drzeworyt interpretacyjny, a obecnie drzeworyt rytowany rylcem wieloostrzowym. Gra natężeń szarości, czerni i bieli, ryciny może odpowiadać takiejże grze tych samych walorów kolumny zecerskiej.

Bo trzeba tu podkreślić, że jakkolwiek czcionka-litera jest narysowana linią czarną na białym tle, to efekt wizualny, walorowy, estetyczny, jaki daje odbitka czcionki pojedyńczej nawet, a cóż dopiero w zestawieniu wierszowym i kolumnowym, jest efektem kompozycji napięć szarości w skali od bieli do czerni. I dlatego właśnie drzeworyt igłą (podobnie jak i wspomniane wyżej pokrewne mu rodzaje estetyczne), jako rycina książkowa, jest w zupełności przydatny.

Nie trzeba chyba tłumaczyć, że jeżeli rycina będzie bardziej nasycona fakturą, aż do ostateczności, to będzie odpowiednia wobec kolumny zestawionej z czcionki cienkiej odpowiednio spacjowanej i interliniowanej. Im czarniejszy drzeworyt, tym bardziej kolumna tekstu winna być zestawiona ciaśniej, z czcionek grubych.

Jestem prawie pewien, że zainteresowani niniejszym szkicem koledzy, którzy są

profesorami, przeprowadzą w swych pracowniach próby, mające na celu „uzgadnianie” ryciny drzeworytniczej wykonanej igłą z kolumną tekstu.

Na razie, o ile mi wiadomo, poza mną nikt nie uprawia tego nowego rodzaju drzeworytu, a jeżeli chodzi o „historię” dat, zacząłem stosować igłę już w roku 1933 (w drzeworytach takich jak „Vita Humana”, „Halucynacja Staromiejska” i inne).

Nie mam możności śledzenia u źródeł, a więc na wystawach czy w wydawnictwach, rozwoju drzeworytnictwa poza granicami Polski, nie mogę więc upierać się, że tam istnieje, lub nie, ten rodzaj drzeworytu. Na pokazach Międzynarodowej Wystawy Drzeworytu w I.P.S.-ie nie widziałem ani jednej ryciny igłą. Jeżeli zaś chodzi o grunt polski, to uprawiam ten rodzaj na razie tylko ja jeden.

Jako niedołężną ilustrację mego artykułu, załączam dwa drzeworyty, w których igła usiłowała odegrać swą rolę. A uwagi powyższe zanotowałem, wyręczając teoretyków zawodowych, którzy niedość jeszcze są czujni (przy wygłaszaniu opinij o wartościach estetycznych grafiki) na źródła tych efektów w kulisach fakturowych.

Czytanie przez nas drzeworytników „omyłek zecerskich” takiego rodzaju, jak potraktowanie określenia *Handdruck* jako nazwiska drzeworytnika niemieckiego, nie jest bynajmniej sporadyczną przyjemnością, że wspomnę jeszcze tylko o „chropawej powierzchni deski” i „drzeworytach Gierymskiego” (ex re wystawy „Warszawa w obrazach” w Zachęcie).

Myślę też, wobec tego, że odwiedziny profesora historii sztuki razem ze słuchaczami w pracowni artysty, jakie zainicjował prof. Batowski, mają wielkie znaczenie. Miałem zaszczyt służyć dwa razy gromadce przyszłych augurów sztuki ściśle zawodowymi informacjami i miałem możność przekonać się, że słuchacze byli uważni i pojętni. Okazje takie są jednak zupełnie wyjątkowe, poza tym teoretycy sztuki i jej praktycy widują się jedynie na rautach lub wernisażach. A przecież, jeżeli chodzi o drzeworyt bodajby, częstszy kontakt pracowniany byłby niebylejako pożyteczny. Artyści byliby zabezpieczeni przed ignorowaniem ich żywotności w zakresie métier i przed nieścisłościami chronologii rozwojowej.

Obejrzenie „paru” książek (w Instytucie Francuskim w Warszawie), wydanych we Francji w związku z zagadnieniami grafiki, upewniło mnie, że nie są to widocznie zagadnienia jałowe, skoro jacyś ludzie w ojczyźnie Meryon’a, Bresdin’a czy Lepère’a o nich piszą, a inni czytają. Bodaj i u nas tak było. Warszawa zaś powinna trzymać prym, mając tak obligujące tradycje drzeworytnicze. Od Smokowskiego do Kulisiewicza — to przecież coś znaczy.

AMINTA

FAVOLA BOSCHERECCIA

DI

TORQUATO TASSO

ORA

ALLA SUA VERA LEZIONE

RIDOTTA

CRISOPOLI

IMPRESSO CO' TIPI BODONIANI

MDCCXCVI

GIAMBATISTA BODONI

A' BENEVOLI

Niuno più di me ha in pregio la Poesia, o maggiormente compiacesi di vederla tuttora coltivata, o meno dubita, che siccome ogni altro memorabile avvenimento della vita, così le Nozze possano molto bene venir celebrate con versi. Nè perchè già d' epitalamj

T. Tasso, Aminta. Parma, Bodoni, 1796

GIAMBATISTA BODONI

NAPISAŁ MARIAN DRABCZYŃSKI

W chwili gdy rokoko francuskie poczynało wyrodnieć w swych rozkapryszonych formach, a z pism J. J. Rousseau'a i encyklopedystów poczynały przenikać do społeczeństwa francuskiego nowe hasła — z Herculanum i Pompei, zalanych lawą wulkanów przed dwudziestu prawie wiekami, a odkopywanych przez Francuzów, powiał orzeźwiający wiew, z którego narodził się neo-klasycyzm. Od bujnych, swywolnych, nie ujętych w żadne karby form rokoka sztuka wielkimi krokami zdąża ku prostocie antycznych form, przejawiających się w architekturze, malarstwie i sztuce ornamentacyjnej w postaci Empire'u.

Jak wszelkie inne wielkie kierunki w sztuce, tak i neo-klasycyzm znalazł swych zwolenników pośród wybitnych drukarzy Francji, a szczególniej wśród znanej rodziny drukarzy francuskich — Didot. Ale nie tylko na ziemi francuskiej neo-klasycyzm znalazł swych wyznawców. Sąsiednie Włochy wzięły żywy udział w tym ruchu, który obejmował coraz większe dziedziny twórczości artystycznej.

Ten nowy kierunek sztuki nie był obcy i G. Bodoniemu, który, jako kierownik drukarni Ferdynanda, księcia Parmy, stykał się często ze światem uczonych i artystów.

Nie przeciętne były koleje losu tego genialnego drukarza Italii. Urodzony w 1740 r. w piemonckim miasteczku Saluzzo jako syn biednego drukarza, Giambatista, po ukończeniu nauki drukarstwa u swego ojca, rozpoczyna pracę w drukarni „Propagandy" w Rzymie w charakterze zecera. Wielkie zdolności lingwistyczne pozwoliły mu w niedługim czasie opanować kilka języków obcych, w szczególności zaś języki wschodnie. Wykorzystując te jego zdolności, kierownictwo drukarni powierzyło Bodoniemu uporządkowanie stempli do produkcji czcionek języków wschodnich i tu Bodoni zetknął się po raz pierwszy z wielką rozmaitością krojów pism. Praca ta nasunęła mu myśl wypróbowania swych sił w kierunku stworzenia czcionki własnego typu. Pierwsze jednak próby zawiodły. Nie posiadając podstawowych wiadomości z dziedziny liternictwa, Bodoni postanawia uzupełnić swe braki w tej dziedzinie. W tym celu studiuje pilnie prace francuskiego grafika Fournier'a, które znalazły wielkie uznanie w ówczesnej Francji. Jednak Fournier, jak to sam zresztą przyznaje, oparł się głównie na pracach J. M. Fleischmanna, który tworzył wówczas dla sławnej w całej Europie czcionkolejni Enschedé w Haarlemie.

Fleischmann zaś był pod wielkim wpływem Jensona i dlatego Bodoniego nie zadawalniały prace ani Fournier'a, ani Fleischmanna. Szukał on własnego wyrazu, usiłując stworzyć czcionkę zupełnie odrębną od dotychczasowych. A już wtedy sława wielkich drukarzy i grafików angielskich — Caslona i Baskerville'a dotarła na kontynent i zwróciła na tych twórców czcionki angielskiej uwagę drukarzy. Mając lat dwadzieścia, Bodoni postanawia wyjechać do Anglii, by tam na miejscu poznać tajemnicę tworzenia pięknej czcionki. Jednak ciężka choroba, w jaką popadł w czasie podróży, zniweczyła ten zamiar, zmuszając go do powrotu do ojczyzny.

Po powrocie do zdrowia przez dość długi czas Bodoni zajmuje się sporządzaniem rysunków i stempli do produkcji czcionek, które sprzedaje drukarzom Piemontu. Następnie Ferdynand, książę Parmy, powierza Bodoniemu naczelne kierownictwo założonego przez siebie wielkiego zakładu drukarskiego. Na tym stanowisku Bodoni rozwinął swe niepospolite zdolności drukarza i organizatora. W szybkim tempie rozwija zakład, sprowadza prasy drukarskie i czcionki, szczególniej z Francji. W niedługim czasie drukarnia ta posiada olbrzymi asortyment różnego rodzaju czcionek antykwy i kursywy, między którymi jednak nie było miejsca na tak rozpowszechnione wówczas pisma „ozdobne". O zasobności prowadzonej przez niego drukarni świadczy fakt wydrukowania przez Bodoniego modlitwy „Ojcze nasz" w 155 językach świata.

Jednocześnie pracuje gorączkowo wespół ze swym bratem Amoretti nad stworzeniem własnej, oryginalnej czcionki. W pracy tej odrzucił wszelkie wzory głośnych wówczas grafików. Jego subtelny zmysł artysty-drukarza każe mu oprzeć kompozycję swych liter na prostocie i wyrazistości. Po długiej pracy udało mu się około r. 1780 stworzyć typ czcionki, całkowicie odrębny od dotychczasowych form.

Na kompozycję pism Bodoniego wywarł zapewne wielki wpływ tak szeroko rozpowszechniony w XVIII wieku miedzioryt, który w tym okresie święcił swe największe triumfy. Poza miedziorytnictwem czysto artystycznym rozpowszechnił się wówczas bardzo szeroko sposób sztychowania pisma na płytach miedzianych. Sama technika sztychu zmuszała sztycharzy tych pism do stosowania linii cienkiej i grubej o dużej różnicy natężenia. Ten kontrast właśnie Bodoni zastosował przy tworzeniu swych krojów czcionek. W kompozycji swej litery oparł się pozatem Bodoni na klasycznych wzorach starożytnych Rzymian. Usunął zupełnie wszelkie ślady pisma ręcznego, jakie zachowały się w czcionkach Jensona, czy Plantina i Elzewira lub Caslona i Baskerville'a. Tworzył swą czcionkę tak, jak wykuwał ją w kamieniu dawny Rzymianin, stosując linie możliwie proste, bez żadnych ozdób i subtelności. W literze Bodoniego występuje silnie różnica między liniami cienkimi i grubymi. Nadając liniom pionowym wyrazisty, mocny charakter, wszelkie linie poziome i poprzeczne doprowadza do minimalnej grubości, osiągając w ten sposób kolumnę o układzie zwartym i mocnym.

Również kursywie swej nadał Bodoni swoisty, mocny charakter, usuwając z niej wszelkie wydłużenia i ornamentacje, tak modne wówczas w tym rodzaju czcionki. Szczególniej litery: *V*, *W*, *p*, *b* przyjęły w jego kursywie cechy bardziej proste, zatracając całkowicie formy litery pisanej, a tworząc samodzielny typ czcionki graficznej, niezależny zupełnie od charakteru pisma ręcznego.

O wielkiej pracowitości Bodoniego świadczy fakt, że wraz ze swym bratem Amorettim

narysował i wyciął on 143 kroje i stopnie różnych pism kursywy i antykwy. Tak wielką płodnością nie odznaczył się dotąd żaden grafik.

Pomimo posiadania wielkiego zasobu pism i ornamentów z czasów rokoka, Bodoni w swych kompozycjach graficznych, szczególnie w układzie kart tytułowych — stosuje jedynie linie proste i wersaliki, osiągając tymi skromnymi środkami wspaniałe efekty. Przez zestawienie wersalików różnych wielkości otrzymuje kolumnę tytułową zwartą, pełną życia i charakteru. We wszystkich pracach Bodoniego przejawia się silnie duch czasu, w którym żył i pracował. Jako urodzony grafik i snycerz czcionki, był pozatem doskonałym składaczem i świetnym drukarzem. Te trzy cechy jego talentu pozwoliły mu na tworzenie tych „pomników sztuki graficznej" — jak mówi K. J. Lüthi w swej pracy o Bodonim — które opierały się na pięknej, a jednocześnie mocnej literze, dobrze przemyślanym i sharmonizowanym z całością książki składzie i druku, oraz na pięknym papierze i dobrze dobranym formacie.

Wpływ Bodoniego na drukarstwo w końcu XVIII i początkach XIX wieku był olbrzymi. Największe ówczesne drukarnie w Anglii, Francji, Holandii i Niemczech uważały za punkt honoru posiadać czcionkę Bodoniego. W niedługim czasie we Francji i Włoszech pojawiło się wiele czcionkolejni, usiłujących naśladować czcionkę Bodoniego.

Nic też dziwnego, że na Wystawie Paryskiej w 1806 r. Bodoni został odznaczony za swe prace drukarskie złotym medalem. Napoleon I zaś, w uznaniu zasług Bodoniego w dziedzinie rozwoju drukarstwa, obdarzył go orderem Żelaznej Korony.

Sława Bodoniego, jako drukarza rozeszła się szeroko po Europie. Możni cudzoziemcy uważali sobie za obowiązek odwiedzanie włoskiego drukarza i podziwianie piękna jego druków. Ówczesny magistrat Parmy, doceniając zasługi, jakie Bodoni położył dla sławy swego miasta, kazał wybić medal na jego cześć. A i dziś jeszcze w mieście tym pamięć Bodoniego między drukarzami jest bardzo żywa.

Bodoni zmarł w 1813 r., mając lat 73. Płody jego pracy do dziś nie straciły nic na swej wartości, stając się wzorem piękna i ukochania sztuki drukarskiej przez tego „drukarza królów" i „króla drukarzy".

DEGLI

ANNALI

DI

C. CORNELIO TACITO

LIBRO PRIMO

Sesto Pompeio, e Sesto Apulejo Consoli.
Nerone Claudio Druso Cesare,
e Cajo Norbano Consoli

I.

Roma nascente fu dominata da' Regi. Stettero per fatto di Bruto la libertà, e il Consolato. Le Dittature eran temporanee, nè il potere Decemvirale prevalse più d'un biennio, nè lungamente l'autorità Consolare de' militari Tribuni. Non Cinna, non Sulla ritennero durevolmente il dominio, e in breve si concentrarono la possanza di Pompejo e di Crasso in Cesare, e l'armi di Lepido e d'Antonio in Augusto, che la Repubblica, stancata dalle civili discordie, occupò col titolo di

KRONIKA

LEGENDY WARSZAWY

Towarzystwo Bibliofilów Polskich w Warszawie przygotowuje obecnie wielkie wydawnictwo p. t. „Legendy Warszawy". Będzie to teka in-folio (40x30 cm), zawierająca 10 oryginalnych drzeworytów znakomitego artysty rytownika, Stefana Mrożewskiego, zamówionych przez Towarzystwo, a mających za przedmiot dziesięć podań z przeszłości naszej stolicy; ryciny te, odbite pod bezpośrednim nadzorem autora, będą przez niego podpisane.

Świetna powieściopisarka, Ewa Szelburg-Zarembina, napisała dla Towarzystwa 10 opowiadań wysokiej wartości literackiej, których tematem są te same podania. Obecnie drukuje się szczegółowy prospekt „Legend Warszawy", ozdobiony oryginalnymi drzeworytami Mrożewskiego.

Wydawnictwo ukaże się w ilości 100 egzemplarzy z rycinami na papierze chińskim, w dwóch wydaniach: polskim i angielskim; ponad to odbite będzie 20 imiennych egzemplarzy na papierze japońskim. Bliższych wiadomości zasięgnąć można u prezesa T. B. P., Stanisława Piotra Koczorowskiego, Chocimska 6 (tel. 4.15-60) i Rakowiecka 6 (tel. 4.13-30), u skarbnika T. B. P., Tadeusza Szpakowskiego, Bagatela 14, K. K. O. (tel. 8.57-84), oraz u członka komisji wydawniczej T. B. P. , Tadeusza Przypkowskiego, Senatorska 14 (tel. 6.13-90). Cena w prenumeracie wyniesie 120 złotych za egzemplarz na papierze chińskim i 200 zł. za egzemplarz na papierze japońskim.

NORWID

Epokowym, dosłownie, wydarzeniem końca ubiegłego roku jest ukazanie się czterech (z dziewięciu zapowiedzianych) tomów dzieła: „Wszystkie pisma Cypryana Norwida po dziś w całości lub fragmen-

tach odszukane", Warszawa 1937, wydanie i nakład Z. Przesmyckiego; skład główny: Kasa im. Mianowskiego. Są to tomy: trzeci i czwarty, zawierające część pierwszą i drugą „Pism dramatycznych" poety, oraz tomy ósmy i dziewiąty, poświęcone jego „Listom". Jeśli zważymy, że na ośm utwo-

rów dramatycznych, stanowiących tomy trzeci i czwarty, sześć zostało odkryte i wydane po raz pierwszy z rękopisów, w lat wiele po śmierci Norwida, przez Zenona Przesmyckiego; gdy pomyślimy, że listy poety, w liczbie 846 na blisko 1050 stronicach druku, zostały niemal wyłącznie zebrane przez wydawcę po czterdziestu blisko latach pracowitych poszukiwań, — musimy to wydawnictwo nazwać epokowym.

Szlachetna czcionka Adama Półtawskiego, skromny i poważny układ, dostojna okładka, skrupulatna korekta, wyjątkowo niska cena (w przedpłacie było zł. 13 za 4 tomy), — wszystko to czyni z „Pism” Norwida w wydaniu Przesmyckiego wzór rzetelności wydawniczej. Reprodukujemy tutaj winietę z okładki tego znakomitego dzieła, opracowanej przez Adama Półtawskiego. Jest to największe — jak dotychczas — dzieło wydrukowane jego czcionką, która świetnie zdała tę odpowiedzialną próbę.

TEKA „CZERNI I BIELI”

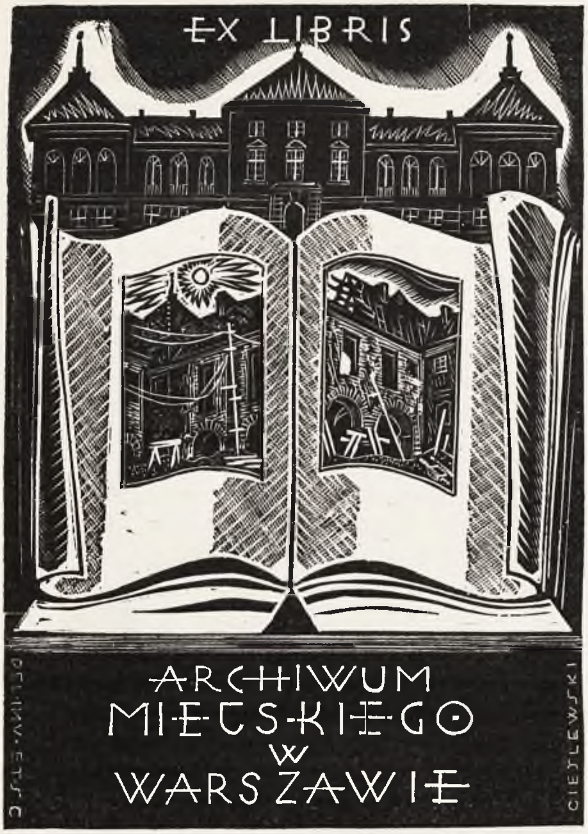
Na V-tym Salonie Związku Polskich Art. Grafików w Warszawie, urządzonym w Zachęcie w listopadzie 1937 roku, została opublikowana Pierwsza Teka Grupy Artystów Grafików „Czerń i Biel” w formacie 45 x 35 cm., zawierająca pięć rycin oryginalnych, a mianowicie: drzeworyt Zofii Fijałkowskiej p. tyt. „Kasztan”, suchą igłę Bernarda Frydrysiaka p. tyt. „Chłop z wiadrem”, drzeworyt Janiny Kłopockiej pod tytułem „Pejzaż z rzeką”, autolitografię Aleksandra Sołtana pod tyt. „Jastarnia” i drzeworyt Fiszla Zylberberga pod tyt. „Saint-Sulpice w Paryżu”. Tekę wytłoczono w ilości 20 egzemplarzy w Doświadczalnej Pracowni Graficznej Salezjańskiej Szkoły Rzemiosł, ul. Lipowa 14.

Ryciny poprzedzone są wkładką ze wstępem pióra prezesa Grupy, T. Cieślewskiego syna, przez niego opracowanym typograficznie i opatrzonym drzeworytem nagłówkowym p. tyt. „Kolegom z „Czerni i Bieli”. Oprawę teki wykonał Aleksander Sołtan. Tekę poświęcono pamięci Leona Wyczółkowskiego, prezesa honorowego grupy. Cena egzemplarza wynosi złotych 75.

Do wydania teki dopomógł Komitet Przyjaciół Sztuki Polskiej, udzielając subwencji wzamian za egzemplarze teki.

BROSZURA O KULISIEWICZU

Nakładem Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie ukazało się studium dr. Marii Twarowskiej p. t. „Tadeusz Kulisiewicz — charakterystyka stylu”, jako odbitka z pierwszego rocznika „Nike”. Notujemy tę pozycję w „Miesięczniku” ze względu na to, że Kulisiewicz jest autorem kilku tek graficznych, których opracowanie drukarskie było dziełem artysty.



NOWE EKSLIBRYSY

Artyści i zbieracze ekslibrysów proszeni są o łaskawe sygnalizowanie nam, z dołączeniem odbitek, nowości z tego zakresu grafiki współżyjącej z książką. W grę wchodzą, rzecz prosta, jedynie ryciny oryginalne.

Notowane w niniejszym numerze „Miesięcznika" ekslibrysy zostały wykonane w technice drzeworytniczej: 1) przez Zofię Fijałkowską (czł. grupy „Czerń i Biel") dla księdza Prałata Około-Kułaka, z motywem katedry we Włocławku, 2) przez Tadeusza Cieślewskiego syna: a) dla p. Zuzanny Rabskiej — przedstawiający łódź żaglową płynącą na falach rozłożonej księgi, b) dla Archiwum Miejskiego w Warszawie (z inicjatywy Dyrektora Mjr. A. Englerta) — załączony w odbitce z klocka: dwie ryciny w księdze wyobrażają dwa miejsca dziedzińca Archiwum w stanie rekonstrukcji; nad księgą gmach, front dawnego Arsenału po przywróceniu mu historycznej elewacji.

Podajemy też do użytku zainteresowanych wiadomość o ukazaniu się teczki ekslibrysów Konstantego Sopočki. T. B. P. w osobie skarbnika, p. Szpakowskiego, chętnie służy pośrednictwem honorowym między nabywcami i artystą.

GABLOTKA NA SALONIE ZACHĘTY

Na tegorocznym Salonie Zachęty, w dziale „Piękna Książka", znalazła się jedyna gablota z estetycznymi drukami, dziełami T. Cieślewskiego syna. W gablocie tej wystawiono następujące godne uwagi eksponaty: 1) „Malerza Raweńskiego owieczek dwanadzieście" pióra Marii Rudnickiej. Tekst w układzie artysty, autora linorytów ilustrujących nowelę, odbito kolorem, 2) „Nowe oczy", pośmiertne wydanie wierszy Or-Ota ze wstępem M. Bogusławskiego, nakładem Zarządu Miejskiego. Oryginalny układ tekstu wierszowanego, odbitego w dwu barwach, szarej i niebieskiej, uzupełniają trzy drzeworyty, 3) „Statut T. B. P. w Warszawie", druk dwubarwny, z ozdobnikami ciętymi w klockach drewnianych, 4) „Pisarze o książce", zbiorek 52 aforyzmów o książce, zebranych specjalnie w autografach przez St. P. Koczorowskiego, z okazji urządzenia przez niego wystawy książki w czasie „Festivalu Sztuki" w Polskiej Akademii Literatury.

Za wymienione druki artysta uzyskał odznaczenie Srebrnym Medalem.

ILUSTRACJE DO SZEKSPIRA

Znany drzeworytnik polski, Stanisław Ostoja-Chrostowski, ostatnio powołany na profesora Akad. Szt. Pięknych w Warszawie, został zaproszony przez The Limited Editions Club and The Nonsuch Press w Londynie do zilustrowania jednego z tomów wydania dzieł Szekspira: „Perykles". Cykl tych ilustracyj artysta wystawił na Salonie Zw. Grafików, w Zachęcie, uzyskując nagrodę Prezesa Rady Ministrów.

ILUSTRACJE DO „OPOWIADAŃ SZLACHECKICH"

Ukazał się w wydaniu Gebethnera i Wolffa tom ś. p. P. Choynowskiego pod tyt. „Opowiadania szlacheckie". Tom ten zasługuje na uwagę ze względu na ilustracje rylca jednego z najwybitniejszych drzeworytników, Stefana Mrożewskiego. Niestety, wszystkie uroki jego feeryjnej faktury zostały „wytłoczone" z rycin przez nieumiejętne czy niedbałe odbicie. Nie idzie to na pożytek ani czytelnikom, ani artyście.

CZTERY WIEKI FRASZKI POLSKIEJ

Świetny poeta, podszyty wyrafinowanym erudytą, miłośnik i znawca dawnego obyczaju polskiego, Julian Tuwim, ogłosił w roku zeszłym, nakładem księgarni J. Przeworskiego, antologię fraszki polskiej z przedmową Aleksandra Brücknera. Nie mówiąc już o wartości literackiej tej wspaniałej księgi, która zyskała u kompetentnej krytyki zasłużone uznanie, zwracamy uwagę na jej stronę graficzną, będącą dziełem smaku i głębokiej wiedzy Kazimierza Piekarskiego. Książka w formacie tak zwanej „polskiej ćwiartki" nawiązuje do druków polskich XVI-go i XVII-go wieku; układ stronicy, ujętej w ramy linijek, również z tamtych druków jest przejęty; a mnóstwo ramek tytułowych, zakończeń, przerywników i innych ozdób, którymi ta księga jest poprostu usiana, przenosi nas do szacownych oficyn Hallera, Unglera, Wietora, Halicza, Szarffenbergów, Siebeneychera, Wirzbięty, Murmeliusza, Łazarza i Sternackiego, świadcząc o bogactwie i piękności starego drukarstwa polskiego. Szczególnie piękne są ramki, zdobiące tytuły rozdziałów książki, oraz liczne reprodukcje drzeworytów, wyjętych z „Herbarzy" XVI-go i XVII-go wieku.

Kazimierzowi Piekarskiemu należy się cześć i uznanie za to, że swym pięknym pomysłem i starannym wyborem ozdobników zaznajomił dzisiejszą publiczność, tak na piękno książki obojętną, z urodą dawnego drukarstwa polskiego — a może nawet już nauczył ją szanować, rozumieć i cenić to zapomniane piękno.

SZTUKA W KSIĄŻCE

Praca Stanisława Piotra Koczorowskiego pod tym tytułem ukazała się niedawno w wydawnictwie: „Życie Sztuki", pod redakcją Z. L. Zaleskiego. Rocznik trzeci. Warszawa 1938 (Kasa Mianowskiego). Zawiera ona analizę elementów estetycznych, z jakich składa się piękna książka.

JESTEŚMY W WARSZAWIE

Staraniem Związku Zawodowego Literatów Polskich ukazało się interesujące wydawnictwo p. tyt. „Jesteśmy w Warszawie", jako przewodnik literacki po stolicy, zawierający szereg artykułów związanych z życiem kulturalnym Warszawy. Wydawnictwo wyszło pod redakcją Adama Englerta, Witolda Hulewicza, Wandy Melcer, Tadeusza Przypkowskiego, Jana Emila Skiwskiego i Wiesława Wohnouta.

Artykuły opatrzono, rysunkami następujących artystów: Mai Berezowskiej, Michała Byliny, Stanisława Ostoi-Chrostowskiego, Tadeusza Cieślewskiego syna, Tadeusza Gronowskiego, Józefa Klukowskiego, Edwarda Manteuffla, Stefana Mrożewskiego, Tadeusza Piotrowskiego, Antoniego Wajwóda, Moniki Żeromskiej.

Okładkę, nawiasem mówiąc, obcą w charakterze i temacie wyglądowi architektoniczno-urbanistycznemu Warszawy, projektował T. Gronowski. Drzeworyt wkładkowy (motyw z Łazienek) Stanisława Chrostowskiego. Druk Drukarni Miejskiej.

Inicjatywa szczęśliwa. Rysunki zdobią i ożywiają

książkę znakomicie. Należałoby może jednak unikać zestawiania w jednym rozwarciu rysunków dwu różnych autorów. Kilku rysowników nie umiało dać rysunków pasujących graficznie do kolumny tekstu. stu.

POLONIA TYPOGRAPHICA SAECULI SEDECIMI

Kazimierz Piekarski, znakomity znawca drukarstwa polskiego XV-go i XVI-go wieku i kustosz działu starych druków w Bibliotece Narodowej Józefa Piłsudskiego, przystąpił do wydawania dzieła pod powyższym tytułem, będącego owocem wieloletniej pracy badawczej. Jest to zbiór podobizn pełnego materiału typograficznego drukarzy polskich XVI-go wieku w reprodukcjach naturalnej wielkości, dokonanych bezpośrednio z oryginalnych druków; czcionki, inicjały, zdobniki, drzeworyty, którymi posługiwał się dany drukarz, uzupełnione tekstem objaśniającym, zawierającym wykaz typograficzny materiału drukarskiego oraz katalog druków danego warsztatu.

Wyszły już: zeszyt 1-y, poświęcony działalności Kaspra Hochfedera (Kraków, 1503—1505) i złożony z 28 tablic oraz tekstu, i zeszyt 2-gi w 32 tablicach, rozpoczynający serię poświęconą Janowi Hallerowi (Kraków, 1505—1525). Tablice wielkiego formatu (41×28 cm.) wykonano w kolorach oryginałów w zakładach Szkoły Przemysłu Graficznego im. Marszałka J. Piłsudskiego.

Dzieło nabywać można w prenumeracie; zeszyt 1-y zł. 20, zeszyt 2-gi zł. 30; skład główny w księgarni Trzaska, Evert i Michalski, Krakowskie Przedmieście 13 (Hotel Europejski). Ze względu na znaczenie tego dzieła dla dziejów drukarstwa polskiego w samych jego początkach oraz ze względu na wysoką jego wartość naukową, zasługuje ono na najgorętsze poparcie.

TRAKTAT O CZYŚCCU

Św. Katarzyna Genueńska: Traktat o Czyśćcu. — Wyd. Koła Studiów Katolickich. MCMXXXVIII. Z oryginału włoskiego przetłumaczyła S. Leonia — Niepokalanka. Str. 78.

Wydawnictwa Koła Studiów Katolickich odznaczają się piękną szatą graficzną i doskonałym wykonaniem. Również i ta mała książeczka robi wrażenie pracy, do której wydawca i drukarz odnieśli się z całym pietyzmem. Układ i druk wykonany pod kierunkiem A. Półtawskiego — bez zarzutu. Całość składana jest polską antykwą Półtawskiego, ze skromnym zastosowaniem czcionki Didot'a. Książeczkę zdobi 11 drzeworytów Wiktorii J. Goryńskiej, które doskonale harmonizują z układem i wielkością kolumny.

ŁASKAWYCH CZYTELNIKÓW, MIŁOŚNIKÓW KSIĄŻKI I GRAFIKI, REDAKCJA UPRZEJMIE PROSI O NADSYŁANIE MATERIAŁÓW DO „KRONIKI".

SPIS RZECZY

TEKSTY

ILUSTRACJE

ZESZYT NINIEJSZY MIESIĘCZNIKA GRAFICZNEGO NA ROK TYSIĄC DZIEWIĘĆSET TRZYDZIESTY ÓSMY ZOSTAŁ WYTŁOCZONY W DRUKARNI MARIANA DRABCZYŃSKIEGO W WARSZAWIE, POD REDAKCJĄ: STANISŁAWA PIOTRA KOCZOROWSKIEGO, PREZ. TOW. BIBLIOFILÓW POLSKICH W WARSZAWIE, TADEUSZA CIEŚLEWSKIEGO SYNA — DRZEWORYTNIKA, I MARIANA DRABCZYŃSKIEGO — DRUKARZA,

W ILOŚCI 400 EGZ. NA PAPIERZE 120-GRAMOWYM BEZDRZEWNYM, W OPRACOWANIU TYPOGRAFICZNYM KOMITETU REDAKCYJNEGO, CZCIONKAMI W NASTĘPUJĄCYCH KROJACH I WIELKOŚCIACH, A MIANOWICIE: „WSTĘP OD REDAKCJI" KURSYWĄ GARMONDOWĄ „NORDISCH". ARTYKUŁY PT. „DRUKARSKIE TRADYCJE WARSZAWY" — PIÓRA S. P. KOCZOROWSKIEGO ORAZ „DRZEWORYT IGŁĄ (DRAPANY)" PIÓRA T. CIEŚLEWSKIEGO SYNA — GARMONDEM ANTYKWĄ „NORDISCH". ARTYKUŁ PT. „GIAMBATISTA BODONI" — PIÓRA M. DRABCZYŃSKIEGO ZŁOŻONO GARMONDEM ANTYKWĄ BODONI. KRONIKĘ ZŁOŻONO PETITEM ANTYKWĄ BODONI. — ZILUSTROWANO 2-MA ODBITKAMI Z KLOCKÓW ORYGINALNYCH T. CIEŚLEWSKIEGO SYNA NA STR. 11 I 20. TEGOŻ ARTYSTY WKŁADKA Z KLOCKA ORYGINALNEGO POD TYT. „DAWNY DZIEDZINIEC KAMIENICY BARYCZKÓW NA STARYM MIEŚCIE W WARSZAWIE", JEDNA Z TRZECH RYCIN DO ZBIORU WIERSZY OR-OTA POD TYT.: „NOWE OCZY", WYDANEGO PRZEZ ZARZĄD MIEJSKI W WARSZAWIE. POZA TYM WYTŁOCZONO ODBITKI Z KLISZ CYNKOWYCH, WYKONANYCH W FIRMIE B. WIERZBICKI W WARSZAWIE.

NA OKŁADCE SYGNET WYDAWNICTWA, ODBITY Z KLOCKA ORYGINALNEGO T. CIEŚLEWSKIEGO SYNA.

NUMER ŁAMAŁ JERZY KOZŁOWSKI. TŁOCZYŁ STEFAN KORZENIOWSKI. SKŁAD TEKSTU WYKONANO NA LINOTYPIE.